

que aprenden español como segunda lengua en contexto natural. Sólo así se podría averiguar si la distancia observada entre la gramática no nativa y la gramática nativa del español se debe a como «los estudiantes estructuran el "intake" y no a la presentación de los materiales o a la lengua a la que están expuestos».

El estudio con que verifica la teoría es de carácter transversal. Los sujetos pertenecen a cuatro grupos: tres de estudiantes, con niveles diferentes de competencia —principiantes, intermedios y avanzados—, y uno de hablantes de español como lengua materna. Este último es un grupo de control cuyas producciones lingüísticas servirán a la autora para poner en evidencia las diferencias encontradas entre la gramática nativa y la no nativa. Los métodos de recogida de datos son varios: traducción, juicios de gramaticalidad y test con espacios en blanco, pero todos proporcionan los llamados «datos de laboratorio». No sorprende la elección de estos métodos, frente a otros que facilitan la obtención de datos espontáneos, dada la postura teórica de la autora del libro. No obstante, ella misma justifica su elección recordando que una cosa es la producción lingüística en la que juegan factores extralingüísticos, y otra es el conocimiento de las reglas que están a la base de dicha producción, en él que se centra su trabajo. Parece, en efecto, que los estudiantes a veces reconocen por sí mismos que ciertas construcciones que han producido son agramaticales, por lo tanto, su conocimiento de la gramática demuestra ser distinto de lo que resulta en las producciones lingüísticas. Mientras un modelo de interlengua tiene que describir y predecir la variabilidad sistemática de la misma —y para ello son necesarios datos tomados tanto de las producciones espontáneas como de los test, los dos extremos del «continuum» de Tarone (1983)— un modelo de gramática no nativa dará cuenta de la variación paramétrica respecto a una regla abstracta o a un conjunto de reglas. Dicha variabilidad se mantiene igual independiente del tipo de prueba usada para elicitar los datos, porque es una característica intrínseca del sistema no nativo de conocimiento. Por lo tanto, los «métodos de laboratorio» de obtención de datos son los mejores para el fin que se propone la autora. Además permiten elicitar los elementos gramaticales y las construcciones objeto de estudio, que en las producciones espontáneas pueden no aparecer nunca.

Las implicaciones pedagógicas, puestas de relieve a lo largo del estudio, son resumidas en las conclusiones en sus puntos esenciales. En líneas generales son:

1. Puesto que las respuestas correctas no reflejan una competencia equiparable a la nativa, habría que dedicar más tiempo en ayudar a los estudiantes a descubrir los principios abstractos que rigen en la gramática de la L2.
2. La falta de errores en los primeros estadios de aprendizaje no demuestra que una regla haya sido adquirida. Si se observa que dicha regla no forma parte tampoco de la gramática no nativa a niveles avanzados, se podría tratar de un área de fosilización potencial que necesitaría ser tomada en consideración.
3. Las diferencias y semejanzas en los distintos tipos de relativas tienen que ser especificadas tanto desde el punto de vista semántico como del estructural.

MILENA BINI

QUIRANTE SANTACRUZ, LUIS: *Teatro Asuncionista Valenciano de los siglos XV-XVI*. Valencia, Dirección General de Cultura, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1987

Tres dimensiones —investigación, análisis e interpretación— definen el contenido de un libro, cuyo interés responde no sólo a un espacio cultural-geográfico inmediato —Valen-

cia— y a una tradición —drama asuncionista— sino a explorar y conocer, como dice L. Quirante Santacruz, nuestras raíces culturales, nuestra historia, es decir, el marco cultural en que se inscribe la Europa del Quattrocento: *El espectáculo tardomedieval (o pre-renacentista) dentro de un templo*.

Para el desarrollo de dichas dimensiones, el autor divide el libro en dos partes, dentro de las cuales se pueden distinguir distintos apartados: Una primera parte —*Temática Asuncionista*— donde se recoge el elemento decisivo para el desarrollo del clima asuncionista, «Los evangelios apócrifos asuncionistas» (pág. 19), frente a la «Tradición Patristica»; mientras en ésta última la ascensión no pasó de ser una simple *devoción*, la otra tradición enriqueció el *Transitus*, para pasar a las *representaciones asuncionistas*, cuya difusión temática se recoge en el siglo XIII, siglo que desde el punto de vista del teatro medieval va a marcar el paso «... del drama litúrgico al drama sacro» (pág. 22). L. Quirante Santacruz, que recoge todas las representaciones asuncionistas de los distintos ámbitos geográficos (Cataluña y Valencia, Castilla, Francia e Italia) tan sólo se aproximará a la representación que tradicionalmente se ha conservado en Elche, «... a la *Festa* y a su *contexto valenciano*; el drama de Valencia y el de Castellón y el antes y después de la obra literaria» (pág. 25), aunque haga referencia a todos los demás. De esta manera y, siguiendo la tradición asuncionista, «adopta el término *Motivo* para designar los distintos puntos concretos en que se divide la historia» (pág. 27), y nos propone un esquema episódico asuncionista distinguiendo antes dos conceptos: «Originalidad (capacidad de un autor de seleccionar aquello que sirve a su proyecto de representación) y Capacidad de Interpretación, concepto moderno que tiene que ver con la proyección en la obra del punto de vista del autor y su época (actualización)» (pág. 30).

Esta sería la primera subdivisión de la primera parte, donde caben a su vez tres puntos: el análisis de las tres representaciones asuncionistas del *contexto valenciano*, *El Misteri Assumpcionista de la catedral de Valencia*, *El Misteri d'Elx* y *La Famosa Representación de la Asunción de N.º S.º a los cielos* de Castellón. Partiendo de que para L. Quirante Santacruz «... mucho más relevante que constatar la presencia de un episodio concreto de una obra en otra, es estudiar y valorar el grado de proximidad o alejamiento que cada obra presenta con respecto a la tradición, a propósito de ese episodio» (pág. 30), el esquema que sigue para desarrollarlo es igual o similar en las tres representaciones, es decir, parte de la tradición asuncionista (en Valencia, Elche, Castellón), y después pasa a ver las variantes, ausencias e innovaciones episódicas con respecto a dicha tradición.

La conclusión metodológica, en esta primera parte del libro, tiene que ver con las tres dimensiones que se establecieron en un principio, barajándose simultáneamente a medida que avanza el libro. Así pues, la primera dimensión —investigación— vendría delimitada por un método histórico-documentalista cifrado en la obsesión de L. Quirante Santacruz para llevar a su análisis metodológico definitivo; la segunda dimensión —análisis— donde establece un método comparativo (que va desde la tradición asuncionista a la representación y el análisis comparativo de dichas representaciones sin olvidar otras de ámbitos y contextos distintos). La tercera dimensión —interpretación— aparece simultáneamente en la primera y segunda dimensión (investigación y análisis), estableciendo un método crítico interpretativo moderno frente a lo que veían haciendo los estudiosos con tendencia más historicista.

L. Quirante Santacruz se opone a la crítica cuya tendencia son las fuentes, los modelos, etc.: «Intenta reivindicar tanto para el drama valenciano como para el ilicitano: la capacidad personal del autor, su propia visión de la obra, su posibilidad de maniobra» (pág. 47). Se podría decir que nuestro autor busca en las distintas representaciones esa *voluntad de estilo* que hace que el autor tome de sus coetáneos los elementos que le sirven y establecer esa *libertad combinatoria* que le hace presentar una solución única y exclusiva partiendo de una estructura básica de la tradición. Para L. Quirante Santacruz el autor de dicha representación (por ejemplo, *Misteri d'Elx*) presenta «... un decisivo índice de modernidad, donde podemos encontrar reflejados, con bastante precisión, las líneas interpretativas (literarias, dogmáticas, iconográficas, etc.), de un determinado período o época» (pág. 52). Lo que quie-

re dejar claro en su estudio es que la tradición debe tenerse en cuenta, pero lo que interesa es aquello que rompe, de alguna manera, con la tradición, lo nuevo, el cambio que se viene dando. Acepta la tradición a partir de una actualización, es decir, va a establecer metodológicamente un equilibrio que parte de una perspectiva sincrónica para encontrarse, a la vez, con la diacrónica. Esto también lo dejaba ver C. Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso* (1985): «El comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas».

Ese rasgo nuevo que persigue en su estudio L. Quirante Santacruz surge por el deseo de éste de dar a su estudio una perspectiva nueva, alejándose de la concepción documentalista que siempre han tenido los estudiosos (historiadores). De esta manera apunta con motivo de su estudio del *Misteri d'Elx*: «La obra está concebida de una forma que hay que situarla al borde del Medioevo: se alteran y tergiversan los datos tradicionales, se someten a una perspectiva de rendimiento dramático, se manipulan (ver escena de Santo Tomás), se suprimen, se diluyen (ver la Judiada), pero, sobre todo, se introduce un cambio sustancial en el espíritu de la historia» (pág. 100). Con esta cita y para terminar, se puede traer a colación la afirmación que hace H. R. Jauss en *Littérature médiévale et théorie des genres*. (1970), sobre los géneros literarios: «Una obra maestra se define por la aparición de un nuevo rasgo que enriquece el horizonte de un género, su prehistoria por un amplio margen de posibilidad, y su evolución ulterior por el desarrollo de éstos, superando los límites que se le han otorgado».

En la segunda parte del libro —*La Puesta en Escena*— el autor se acoge a la semiótica teatral y de esta manera se aproxima al fenómeno escénico a partir de la representación misma y no de uno de sus conceptos, el texto literario. El procedimiento que sigue en esta segunda parte es el mismo que el seguido en la primera. Partiendo de unas cuestiones previas sobre la naturaleza del espacio teatral, investiga, analiza e interpreta con respecto al Espacio (Escénico y Teatral) de las distintas representaciones del marco valenciano, sin olvidar otras anteriores y coetáneas. Luego el proceso metodológico es el mismo, en cuanto que se consideran las representaciones de Valencia, Elche y Castellón exponente claro de la evolución, del tránsito, «... de una concepción dramática tardomedieval a otra pre-renacentista» (pág. 236), para destacar no sus coincidencias sino sus discrepancias y esto «... porque vistas diacrónicamente, estas pueden ser entendidas como un perfeccionamiento, como un desarrollo del montaje inmediatamente anterior, y permiten observar una serie de tendencias, de procesos, de cadenas de transmisión entre las tres obras» (pág. 239).

Para concluir, dos apéndices: Un primer apéndice donde atendiendo al *texto literario de la Festa* se sientan las bases para la historia del mismo, y un segundo, iconográfico. De este modo, el libro, *Teatro Asuncionista Valenciano de los Siglos XV y XVI*, estableciendo simultáneamente las tres dimensiones apuntadas desde un principio, permite valorar la *Festa* no sólo en el marco valenciano sino también en el marco cultural de la Europa del Quattrocento y hacer avanzar a ésta en su riqueza histórico-documentativa (plano diacrónico) y en su última expresión valorativa, la interpretación crítica (plano sincrónico) del proceso evolutivo que se venía dando y que en el siglo XVI marca un punto tal de actualización que hace que de dicha *Festa* rompa con los moldes pre-establecidos dentro de una tradición que avanza hacia lo nuevo.

Ante la aportación de L. Quirante Santacruz, y paralelamente a las consideraciones específicas sobre su estudio, considero oportuno destacar dos cuestiones: El de la validez metodológica de su análisis para volver sobre no pocos aspectos del primer teatro románico. Y también, el de sus replanteamientos sobre la tradición asuncionista y su plasmación en los títulos valencianos conservados, a sabida cuenta de la proyección que estos espectáculos tendrán sobre formulaciones teatrales inmediatamente posteriores en la Península.